
QUATRE APUNTS SOBRE SEMIÒTICA RADIOFÒNICA

Lluís Bassets

*Ausir és obra de la potència auditiva,
qui obra ausent, per tal que per ausir,
venga plaer a l'ànima, emembrant,
entenent e amant aquell ausiment...*

RAMON LLULL, *Llibre de les Maravelles*

Un dels eixos sobre els quals cal treballar en una reflexió semiòtica sobre la comunicació de masses és el que conformen els diferents mitjans de comunicació. Cada un dels grans mitjans de comunicació —premsa, ràdio, cinema, televisió— ha de ser considerat, més enllà de la seva especificitat tecnològica, com una institució on es produeixen uns tipus de discursos diferenciats. Des del punt de vista tecnològic, aliè al de la semiòtica, és possible de pensar en pràctiques comunicatives diferents a les que històricament s'han produït. Des del punt de vista polític això és fins i tot necessari. Però, del que es tracta a l'hora de realitzar una aproximació semiòtica als mitjans de comunicació, és de caracteritzar allò que és específic d'uns usos històrics concrets d'unes tecnologies determinades, i aquesta especificitat cal, a més, trobar-la en el tipus característic de discurs que produeix cada un dels mitjans.

Partint d'aquest punt de vista inicial, aquí s'ofereix una reflexió orientada a la definició del discurs radiofònic des del punt de vista semiòtic. L'objectiu a llarg termini és l'elaboració d'una teoria semiòtica del radiofonisme entès com a pràctica social i històrica. La base d'una tal recerca haurà de ser l'anàlisi detallada de diferents corpus discursius, qüestió en la qual no s'entra en aquestes notes que aquí es presenten.

En primer lloc, s'intenta dibuixar alguns aspectes del panorama teòric on s'inserta la possibilitat d'una semiòtica radiofònica. El segon bloc de plantejaments entra en la caracterització d'allò que es podria anomenar semiosi radiofònica, és a dir la producció de sentir a través del mitjà radiofònic. El tercer fil reflexiu es

180 centra en uns apunts d'una taxonomia de la significació radiofònica. El darrer apartat es dirigeix a caracteritzar el tipus d'enunciació específica del radiofonisme.

Tot plegat, la hipòtesi que es planteja en aquestes quatre reflexions és que es tracta d'un discurs que, tant pel tipus dels signes emprats com per la forma concreta com es produeix el discurs, es diferencia de forma important del propi discurs verbal no radiofònic.

1. La història de la lingüística i de la semiòtica es pot llegir, en certa forma, com un progressiu desenvolupament dels aspectes de la comunicació verbal que Saussure havia situat en un lloc secundari respecte al tema central, que és la llengua. Efectivament, amb la dicotomia llengua/parla Saussure descarta, molt encertadament, les manifestacions individuals i momentànies, i fa el mateix amb tots aquells aspectes del llenguatge que no són indispensables per a la descripció del sistema lingüístic, del codi. No cal dir que la mateixa fonamentació teòrica d'aquesta distinció ha estat impugnada molts anys després des de diferents punts de vista. Però el rendiment de la noció i el seu valor en la història de la lingüística és una cosa que ningú no pot negar. Sembla cert, empero, que els desenvolupaments posteriors de la ciència del llenguatge han anat portant a la matisació, pràctica i tot, de la magistral distinció saussuriana. Això es percep ben clarament en dues qüestions: en l'interès dels lingüistes, d'una banda, per la quinèsica com a disciplina complementària de l'explicació purament lingüística de la comunicació verbal; i de l'altra, en l'interès potser no tan espectacular que ofereixen els fenòmens paralingüístics, així com la seva resituació en l'esquema de comunicació verbal.

En relació amb la comunicació radiofònica és important, de moment, de ressenyar l'existència d'aquest interès pels temes paralingüístics, en la mesura que un dels terrenys d'estudi que comporta l'esforç d'observar el llenguatge en tota la seva carnadura sonora és precisament el de la ràdio. Aquí la locució adquireix un valor doble. A més del valor considerat usualment, existeix tot un nivell sencer de fenòmens verbals que, en el model normativitzat de comunicació, no tenen amb prou feines paper i que, en canvi, són fins i tot primordials en la ràdio. El timbre, el to, la modulació, la intensitat, la respiració, les ressonàncies, les nasalitzacions, les crepitacions, les raspes i els sorolls de tota mena produïbles per l'aparell fonador —riures, plors, crits, badalls...— esdevenen elements significatius, capaços de transmetre significacions concretes i articulables dins el discurs. En les possibilitats que ofereix la locució radiofònica la llengua reprèn tota la seva força de significació. Així podem identificar un tipus psicològic pel tipus de veu d'un determinat locutor; o podem copsar el dramatisme d'un moment per un element sonor negatiu —pel silenci degudament codificat i dosificat. Aquest fenomen no és exclusivament radiofònic. Un cop de tos, per exemple, pot manifestar la inconveniència d'alguna qüestió en la comunicació cara a cara.

Però el fet definitori és que la ràdio, al llarg de la seva història, ha hagut de recórrer a totes les potencialitats que li ofereix la sonoritat, tant la produïda per l'aparell fonador humà, com la produïda per altres menes d'estris i artefactes; ho ha hagut de fer, i ho ha de fer, en una mesura sense comparació respecte als altres mitjans de comunicació. Ni el teatre, ni l'òpera, ni altres modalitats de representació mimètica de tipus teatral, ni el mateix cinema, necessiten el cabdal de recursos sonors que necessita la ràdio. Aquesta els necessita tots, perquè és sonoritat pura. En ella, per tant, la mateixa llengua adquireix una textura semblant a la de la música, i com a tal se l'ha de considerar en cert aspecte. (Això no vol dir que s'hagi d'obviar el funcionament «regular» de la comunicació verbal a través de la ràdio). Des d'aquest punt de vista la comunicació radiofònica porta directament a la música total, és a dir, a un art que disposa de tot l'univers sonor per confegir discursos de tipus purament acústics. Per això música d'avantguarda i radiofonisme són també fets que a la pràctica funcionen paral·lelament.

Això no vol dir que la comunicació radiofònica hagi de ser un dels objectes d'una semiòtica musical. Molts aspectes de la ràdio no tenen res a veure amb l'aprofitament directe de la sonoritat. Però, en la mesura que en el radiofonisme existeixen formes sonores (és a dir, fenòmens ondulatoris que són percebuts per l'orella i a la vegada són reconeguts com a pertanyents a una classe de sons amb un determinat significat), parlar de semiòtica musical i parlar de semiòtica radiofònica és parlar de coses molt pròximes. La diferència fonamental i darrera es podria centrar en l'arbitrarietat final que comporta qualsevol de les activitats definides com a artístiques. ¿Què és el que diferencia qualitativament una forma sonora amb significat musical d'una forma sonora amb significat radiofònic? Únicament i purament el seu ús com a tals i, per tant, l'existència d'una situació de consens —una codificació social implícita, doncs— sobre allò que és únicament música i allò que és únicament radiofonisme.

La història de la lingüística i de la semiòtica es pot llegir d'altres maneres, a més de la ja insinuada —és a dir, com a aprofundiment en la materialitat heretòclita de la comunicació: gest, sonoritat, posicions corporals, etc. Una d'aquestes formes seria considerar-la des del punt de vista d'un progressiu eixamplament dels seus objectes d'estudi: és a dir, com un creixement del nombre de problemes que se li planteja a resolució i dels diferents tipus de comunicació social que se li ofereixen al seu estudi i anàlisi.

Aquest eixamplament s'ha produït de manera realment notable en el camp dels diferents gèneres narratius escrits; s'ha fet notar amb creixent espectacularitat en les imatges fixes i sobretot en la imatge animada; ha produït corpus d'investigació notables entorn d'activitats artístiques i comunicatives concretes (és a dir, institucions socials com ara el teatre, la televisió, el cinema, la premsa...). Però un dels camps comunicatius concrets que ha restat gairebé al marge ha estat el de la sonoritat pura i, en tant que institució social, el radiofonisme. No és aquí el lloc per analitzar el perquè d'aquesta curiosa marginació, encara que no

182 és difícil d'intuir algunes de les raons més importants: ocupació de l'espai de la comunicació verbal per la lingüística de la llengua, embadaliment teòric per arts més espectaculars com el cinema —en el moment dels inicis del radiofonisme— i per la televisió —en el moment de la seva declinació com a primera forma de comunicació massiva, etcètera. En tot cas les bibliografies canten. El plantejament seriós d'una semiòtica que s'ocupi de la comunicació massiva a través de mitjans tecnològics —que sembla finalment una fita gairebé asumida per la majoria de la comunitat científica— exigeix que aquest buit s'ompli amb urgència, per tal de no produir desequilibris insalvables entre els diferents mitjans com a objectes d'estudi.

Les idees que s'exposen en aquest article, més amb afany polèmic i de confrontació d'opinions que amb possibilitats de realitzar una aportació teòrica, es fonamenten en la convicció d'aquesta necessitat.

2. Una de les primeres característiques que es poden assenyalar en la semiòtica radiofònica és el *caràcter naturalístic del signe radiofònic*. Així com la imatge fotogràfica o cinematogràfica és antinaturalística, és a dir que no té les mateixes característiques físiques que l'objecte del que és imatge, la imatge sonora radiofònica pot ser exactament un doble del so original que es tracta de transmetre. La sonoritat «no *significa*, ni tan sols *sembla*, sinó que *és*» (ROHNERT, 1947: 114). Això cal prendre-ho en termes teòrics i tendencials: existeixen sons que no funcionen com a dobles d'una altra realitat, sinó com a signes arbitraris, i el mateix paper de la llengua dins la ràdio comporta que el caràcter naturalístic del signe radiofònic s'hagi de limitar a una determinada classe de signes que segurament són els específics i característics de la ràdio.

El so cinematogràfic, en canvi, és substancialment diferent. La seva utilitat i la seva funció depenen de la significació visual. La referència funciona conjuntament en la relació imatge-so, però és la imatge l'element bàsic i fonamental de la relació. I, malgrat això, cal dir també que en el cinema, com en la televisió, el so es diferencia de la imatge també pel seu caràcter naturalístic, de doble d'un original al qual es refereix o evoca.

(Aquest caràcter naturalístic és el que explica, junt amb algunes altres qüestions que es veuran més endavant, el caràcter «viu» que tothom que reflexiona sobre la ràdio atribueix a aquest mitjà).

En segon lloc, es pot parlar del *caràcter lineal del signe radiofònic*. La linealitat dels sintagmes radiofònics no és idèntica a la linealitat que Saussure atribueix al signe lingüístic, encara que naturalment hi té molt a veure. De fet, quan Saussure assenyalava aquesta característica, el que feia era posar en primer pla la relació estreta existent entre sonoritat i llengua. La sonoritat com a forma material només pot desenvolupar-se en sèries lineals seguint principis de seqüencialitat i mai seguint principis de coordinació en simultaneïtat. Fins i tot en casos en què és possible la percepció sonora de dues o més sèries, aquesta no es produeix

per coordinació puntual dels elements de cada una de les sèries, sinó per coordinació simultània de cada una de les sèries que, com a tal, té vida pròpia i autònoma. Aquest es el cas de la música instrumental i el cant. De fet, quan es produeix una coordinació simultània element-element ens trobem que ja no existeixen dues sèries sonores diferenciades sinó una de sola.

Això ocorre perquè «si bé les percepcions tàtil i visual reflecteixen el món dels objectes situats en l'espai, en canvi la percepció auditiva està relacionada amb la seqüència de les excitacions que transcorren en el temps» (LURIA, 1978: 122).

En el món de les percepcions visuals és possible, per tant, la percepció simultània de diferents elements, cosa que no ocorre en el món de les percepcions sonores. Fet i fet, si es contempla el problema de la linealitat del signe lingüístic des del punt de vista del seu caràcter sonor, i per tant temporal, desapareixen tots els problemes sobre l'organització no lineal del discurs. En la ràdio, com en tot discurs que funciona en el mitjà sonor, els signes són lineals, organitzats seqüencialment —que vol dir temporalment— i per ser percebuts —que no vol dir interpretats— cal que ho siguin un darrera l'altre i d'un en un. (MORAGAS, 1980: 275). (Després d'això és clar que també en el radiofonisme «femes i semes no tenen organització lineal, sinó que es manifesten per paquets; igualment, l'existència de textos pluriisotòpics contradiu, en el nivell de contingut, la linealitat de la significació»). (GREIMAS COURTES, 1979: 211).

Aquest caràcter lineal-temporal de la comunicació radiofònica explica el caràcter d'art temporal que adquireix la ràdio ja al poc temps del seu funcionament comercial. Així, una de les dimensions semàntiques que es maneja és el mateix temps i les seves divisions, fins al punt que la ràdio esdevé una nova forma de relleu de la cultura massiva, amb una nova manera de dividir el transcurs del dia i amb notables influències en la mateixa concepció del temps de la quotidianitat.

En tercer lloc, es pot parlar del *caràcter «visual» de la interpretació del signe radiofònic*. El món natural de la comunicació radiofònica no és un món purament sonor. Un món d'aquesta mena només el pot experimentar i descriure un cec de naixement. Per tant, quan es realitza un elogi de la ceguesa per explicar la comunicació radiofònica, aquesta es refereix a una ceguesa passatgera, és a dir, a una situació en què s'elimina la percepció visual i es centra tot l'esforç perceptiu en la sonoritat (ARNHEIM, 1980: 845).

De fet, els referents del món natural que ens comuniquen els signes radiofònics són en una gran part de tipus visual, de manera que fins i tot es crea una dependència entre determinades formes sonores de la ràdio i determinades formes visuals del cinema o de la televisió. Hi ha, naturalment, referències no visuals, fonamentalment de dues menes. Un primer tipus de referència de tipus abstracte, que es pot tipificar com la de l'escoltador que no necessita de representacions òptiques o en necessita molt poques per desenvolupar la funció interpretant: és el cas de bona part de la informació radiofònica, o de molts tipus de discursos

184 que tenen com a instrument de difusió la ràdio, però que no utilitzen les seves potencialitats sonores per crear significacions paral·leles. Un segon tipus de referència correspon a la significació sonora pura, és a dir, al tipus de discurs sonor que no es refereix a un món natural visual, sinó a un món estrictament sonor. És el cas abans esmentat del cec de naixement, i és també el de la música pura —música sense textualitzacions extramusicals¹.

Quant a la visualització dels signes sonors, cal tenir en compte que el mateix món natural és, fora de l'excepció ja esmentada, un món visual. És a dir, l'estructura superficial de la realitat està organitzada fonamentalment a partir de percepcions visuals. El que fa la ràdio és tendir a organitzar el màxim de percepcions sonores que permetin de reconstruir la superfície visual del món natural. Fent això la ràdio mostra com pot ser una estructura superficial del món únicament sonora, i en aquest sentit sí que és cert el seu caràcter cec. Però a l'hora de la veritat, sense la retenció d'imatges i sense la possibilitat de producció d'imatges visuals mentals, no seria possible l'escolta radiofònica sencera.

3. Més que d'oferir una classificació original dels diferents tipus de signes radiofònics, es tracta de mostrar que existeix una notable varietat de formes i de nivells de significació. L'explicació d'aquesta varietat permet d'observar com la

¹ Aquest tipus d'oients és el que fa explicar a Kierkegaard la seva actitud autènticament radiofònica davant el *Don Juan* de Mozart:

«Segons una vella experiència no és agradable cansar dos sentits al mateix temps, i per això sol ser perturbador utilitzar la vista a la vegada que l'oïda està ocupada. Per això, quan hom va a escoltar música té inclinació a tancar els ulls, cosa que més o menys es diu de tota la música, però de *Don Giovanni*, in sensu eminentiori. Des del moment en què es té l'ull ocupat, es perturba la impressió perquè la unitat dramàtica que s'ofereix a la vista està absolutament subordinada i és deficient comparada amb la unitat musical. La meua pròpia experiència m'ho ha demostrat. Jo hi he assistit; m'he allunyat cada cop més d'ella; he buscat un racó apartat del teatre per poder embadalir-me amb aquesta música. Com més l'entenien o creia entendre-la, més m'allunyava d'ella, no per fred, sinó per amor que es comprèn si se la sent lluny. Però això portava tancada alguna cosa molt enigmàtica per a la meua vida. He tingut moments en què ho hagués donat tot per una entrada; ara ni tan sols dono cinc cèntims per ella. Jo resto fora, al passadís; em recolzo a la paret que em separa del lloc on són els espectadors. I aleshores em produeix el més gran efecte. Heus aquí un món apart separat de mi, que jo no puc veure, però que és prou a prop per escoltar-lo i, malgrat tot, infinitament allunyat» (KIERKEGAARD, 1973, 142-143).

(Encara que només sigui de passada, cal constatar aquí el caràcter extraordinàriament radiofònic de moltes òperes, així com l'interès que ofereix per a l'estudi de la comunicació radiofònica, i també d'altres tipus de comunicació, una aproximació semiòtica a l'òpera, en molts aspectes la forma comunicativa més completa i total produïda fins ara. Dins d'aquestes consideracions cal fer especial menció a l'òpera comentada pel filòsof danès, car els artificis pròpiament radiofònics que s'hi poden localitzar són prou clars. «Cal lloar aquí l'artifici de l'òpera que obliga els dos protagonistes a romandre en el seu lloc i sense acció, trasposant tota la lluita en el cant, perquè aquesta lluita en el cant és admirable, i res no és més veritable que la seva immobilitat (JOUVE, 1968: 43).

Òbviament, la mateixa lectura «radiofònica» de fenòmens no radiofònics es pot fer de certs tipus de converses interpersonals «a cegues», i òbviament de la comunicació entre cecs (MORAGAS, 1980: 272).

sin­tagmàtica radiofònica és d'una riquesa i d'unes característiques totalment es­pecífiques i diferenciades de la comunicació verbal en general.

L'esquema de què es parteix és el faneroscòpic de Peirce, perquè no en va la seva és una de les taxonomies menys encotillades i més dialèctiques de la semiòtica moderna. Com molt bé diu Eco, encara que a primera vista no ho sembli, la seva és una semiòtica de segona generació (1981: 23). Si passem llista, doncs, als diferents elements que poden ser posats en joc en la comunicació radiofònica, des dels més senzills —un soroll— fins als més complexos —una narració o una simfonia— podem trobar en tots ells possibilitats d'anàlisi i classificació des del punt de vista de la classificació triàdica que ens ofereix Peirce².

Així, un soroll qualsevol pot ser considerat com un primer, quan es tracta d'un simple element sonor captat de la realitat sense cap virtualitat específica fora de ser una pura realitat sonora.

Aquest mateix soroll pot ser gravat en una operació intencionada d'utilització com a correlat de la realitat, de manera que esdevingui un cert tipus de signe d'aquesta realitat. Es tracta d'un segon, i de fet és el signe radiofònic per excel·lència. La ràdio realitza aquí una operació de *concretització* de tipus meta­ment sonor, que consisteix a reduir la realitat com a complex perceptiu sonor­visual-olfactiu-tàctil a una seqüència de percepcions seleccionades, únicament sonores, que permeten de referir-se al complex més ample. Per realitzar-ho cal que s'estableixi la relació de necessitat que existeix entre un segon i el seu referent: cada cop que sento grinyolar una porta em refereixo a l'acció d'entrar alguna persona; cada cop que sento el xiulet del tren em refereixo al tren mateix. Aquest mateix soroll pot ser considerat també com un tercer, és a dir, un signe purament arbitrari, que és el que succeeix amb molts indicis com a resultat de l'ús. Per exemple, el tic-tac del rellotge, no per referir-se al rellotge sinó al pas del temps, fora de cap referència realística dins el discurs radiofònic. En aquest cas, com en molts altres en què el so és signe, no del mateix referent sinó de l'element contigu a la referència, ens trobem també amb un tipus d'elaboració característica, la *metonímia radiofònica*.

El mateix tipus d'anàlisi de la gradació faneroscòpica el podem aplicar a la música. Existeix una música radiofònica que té les virtualitats pures de la música. És ella mateixa i com a tal música és transmesa. Aquest és el cas de les retransmissions o el cas d'un actor radiofònic que interpreta —o es fa que interpreta— música. En aquest cas té el valor d'un primer, que és el valor més clarament musical de la sonoritat, és a dir els sons com a qualitats sonores pures.

La mateixa música pot ser utilitzada com una correspondència sonora d'una

² Les categories bàsiques de Peirce són les de *primarietat*, *secundarietat* i *terciarietat*. Un primer és una qualitat dels sentits per a aquell qui l'interpreta. Un segon és una llei, és a dir, un element que esdevé segon respecte a un primer per necessitat, que és el que fa la llei. Un tercer és allò que esdevé mitjà entre un segon i un primer, mitjançant la funció de representació, i és, per tant, un signe. Una excel·lent explicació de la faneroscopia peirciana es pot trobar a Tordera (1978: 81-87).

186 realitat més complexa, que no és sonora. S'utilitza per a crear aquesta mena de significació una certa relació «de proporcionalitat» entre, per exemple, un estat d'ànim i un determinat tipus de música, és a dir, una icona, però que com a producte d'una pràctica cultural i d'un aprenentatge difícil que és, podem dir que és també un símbol. És en certa manera una *metàfora sonora* i el que la defineix no és la semblança entre dos elements, sinó la possibilitat d'establir semblances entre dues matèries heterogènies. Aquest tipus de signe musical és clàssic del radiofonisme, i també del cinema i consisteix en la utilització de la música en una mena de funció paralingüística, d'una banda, i d'expressió de sentiments, estats d'ànim, i situacions ambientals de l'altre. Es en aquest sentir que pot ser considerada un segon. Idèntica música, utilitzada en funcions sintàctiques d'enllaç entre sintagmes radiofònics, senyals de començament i final, etcètera, és un tercer, és a dir un símbol o signe arbitrari.

La mateixa gradació la podem trobar en un cert aspecte en terreny de la narració radiofònica, és a dir, en l'explicació d'una acció a través del discurs radiofònic. La primera possibilitat teòricament existent és la d'obrir un micròfon que capti la realitat narrable. Es tracta d'un primer: l'acció s'entén pels indicis sonors que pot captar el micròfon estratègicament situat. En la pràctica no es produeix, car sempre cal algun element exterior al registre sonor —com pot ser un narrador— que situï molts elements que no són sonors. Com a exemple val, però, el de la transmissió radiofònica d'una obra de teatre o d'òpera.

Un segon tipus de narració consisteix en la mera traducció al llenguatge verbal radiofònic de tot allò que succeeix en una realitat més ample. És el que fa un narrador que veu i que transmet als qui no veuen. Aquesta modalitat es pot considerar que funciona com un segon, perquè s'estableix una relació de causalitat, gairebé indicial —per molt que el signe lingüístic sigui arbitrari— entre la seqüència significativa i la realitat. El narrador esdevé una màquina de traduir seguint unes regles o d'explicar allò que es posa davant els seus ulls.

Un tercer tipus de narració consisteix en l'acció interpretada per a la ràdio, és a dir, en la concentració en el discurs sonor de totes les referències. Aquestes poden anar des de referències al context, a les característiques visuals, introduïdes pel discurs dels personatges, fins al món leg interior, que apareix no com un narrador exterior a l'acció sinó com la identificació entre l'explicació i la interioritat d'un personatge. Aquest tipus de narració amb punt de vista específicament radiofònic és un tercer, perquè comporta una recreació total i arbitrària d'una realitat, encara que tingui un caràcter mimètic —icònic.¹

(Cal observar que ni això es produeix en estat pur —sempre es barregen diferents nivells—, ni cap d'aquest nivells es pot considerar en termes absoluts d'una classificació).

Aquesta gradació es pot observar, doncs, en qualsevol element del discurs radiofònic, i únicament caldria un treball sistemàtic que permetés d'afinar més a partir d'anàlisis concretes. Fet i fet, la categoria bàsica de Peirce és traduíble per-

fectament a les tres funcions diferents que es poden localitzar en l'elaboració del discurs en qualsevol mitjà de comunicació. 187

En efecte, els mitjans de comunicació poden realitzar tres funcions diferents segons el nivell d'elaboració del món natural que realitzin. Així, podem esmentar en primer lloc una elaboració icònica de la realitat, que consisteix a reproduir-la de la forma més fidel possible —partint d'un punt de vista que, en el cas del radiofonisme, és sonor i que es caracteritza a més per situar-se en un punt físic, que és el punt de captació sonora on se situa el micròfon. Hi ha un segon nivell d'elaboració, en què s'ofereix una realitat preexistent directament *per a* la ràdio, és a dir, hi ha unes persones que s'autorepresenten i una realitat que es presenta. Aquest segon nivell funciona com un segon —segons les categories de Peirce—, de la mateixa manera que l'anterior funcionava com un primer. El tercer nivell, que seria pròpiament un tercer, té un caràcter simbòlic, i és el signe radiofònic per excel·lència perquè comporta la recreació total de tota la realitat des de la ràdio.

Una classificació paral·lela l'ofereix Doelker quan distingeix entre tres formes de captar la realitat: registre sumari, auto-representació i reconstrucció (DOELKER, 1982: 82-97).

4. La comunicació verbal radiofònica és, en principi, del mateix tipus que qualsevol altra mena de comunicació verbal. Hi ha, però, algunes diferències tècniques que poden tenir alguna mena de repercussions en l'estructura mateixa de la comunicació verbal. En primer lloc, el fet que es tracta, com en d'altres tipus de comunicació tecnològica, d'una comunicació entre punts geogràficament allunyats. En segon lloc, que això es produeix a través d'un canal tecnològic tant en l'emissió com en la recepció. En tercer lloc, que a diferència del telèfon no es tracta d'un sistema interactiu, sinó que és un sistema de comunicació en un sol sentit, sense possibilitat pràctica, encara que hi sigui teòricament, de donar contesta.

Totes aquestes característiques tècniques conformen la base en què històricament s'ha anat construint un tipus d'enunciació clarament diferenciada i que és el que anomenarem *enunciació radiofònica*, en la qual podem trobar, en primer lloc, una estructura enunciativa i una polifonia de l'enunciació, en el sentit de Ducrot, clarament diferenciada d'altres formes discursives, i, en segon lloc, una orientació del discurs respecte als elements extradiscursius que l'acompanyen, o *deixis*, també clarament diferenciada d'altres tipus de discursos¹.

Pel que fa a l'estructura de l'enunciació, en les formes de comunicació radio-

¹ Els treballs d'Oswald Ducrot, que són a la base de les reflexions fonamentals d'aquest apartat, tenen un dels conceptes més brillants en el que en diu *polifonia lingüística*, que es produeix en el cas «en què l'acte il·locucionari (...) és atribuït a un personatge diferent del locutor L —el destinatari d'aquest podent ser diferent de l'al·locutari i identificat per exemple amb el locutor (DUCROT, 1980: 44-45).

— En primer lloc, el nivell físic de la comunicació, que consisteix en l'emissió i recepció correcta de tot un complex de sons significatius, que com a tals sons físics no interessin ni a la lingüística ni a la semiòtica.

— En segon lloc, el nivell de la locució o acte d'enunciació, que s'ha d'entendre en un sentit ampli, no solament lingüístic, en la mesura que hi ha la possibilitat d'una mena de «locució» no lingüística, i que per tant no és ja un acte d'enunciació, sinó, per exemple, un acte musical.

L'enunciat, del tipus que sigui, presenta ell mateix a l'autor o *locutor*, que és literalment el locutor radiofònic, o tot aquell que s'apropia de la llengua —o d'un altre sistema de significació— com a autor de l'acte d'enunciació. No cal, per tant, que hi hagi un «jo» explícit, sinó una persona que efectivament produeixi la locució com a pròpia per tal que existeixi el locutor. Hi ha, a la vegada, un personatge produït també pel discurs, que és l'*al·locutor*, o instància a la qual es dirigeix el discurs, i que en el cas radiofònic és autènticament ficcional —creada únicament pel discurs— sense que tingui res a veure amb els oïdors reals del discurs. El tipus d'al·locutor radiofònic depèn del gènere radiofònic: hi ha un al·locutor col·lectiu i plural —«molt bon dia senyores i senyors»—, hi ha un al·locutor íntim i singular —«aquest programa, dona, és només per a tu»—; hi ha una el·lipsi de l'al·locutor del mateix tipus que es produeix quan una persona no sap si tractar de tu o de vostè a un altra i utilitza formes impersonals. Aquesta darrera mena d'al·locutor és el mateix que el que es produeix en tot el llenguatge informatiu de tipus «objectiu» —on també desapareix el locutor.

— En tercer lloc, el nivell dels actes il·locucionaris, és a dir dels actes que comporta l'enunciació lingüística, o també dels actes que comporta l'enunciació musical, o en definitiva, si creiem possible una semiòtica radiofònica, dels actes que comporta l'enunciació radiofònica. En aquest nivell s'estableix el que Ducrot en diu la responsabilitat jurídica dels diferents actes que comporta la comunicació. En ells es creen una instància de producció dels actes, que és el *destinador* de cada un dels actes, i una instància de recepció, que correspon al *destinatari* de cada un dels actes. Destinador i destinatari són actants de l'acció discursiva. Són, per dir-ho d'alguna forma, el protagonista i l'antagonista de accions il·locutives. El destinatari no és ja el tu, el líptic o no, de l'acte de locució, sinó que és aquell a qui es dirigeix cada un dels actes il·locucionaris i que, per tant, juga un paper en l'acció. Aquest destinatari radiofònic és de fet el continuador del destinatari de *Les fleurs du mal*, aquell «hypocrite lecteur, —mon semblable, mon frère», que no és sols una referència a l'existència de lectors, sinó un personatge del mateix poeta.

A aquests tres nivells de l'acte comunicatiu radiofònic caldria afegir encara el nivell dels actes perlocutius radiofònics, però sembla clar que la manca de desen-

volupament de les mateixes teories dels perlocutius impedeix de dedicar-hi un mínim de reflexió. Els efectes de l'acte comunicatiu, poc estudiats per si sols, són molt més complexos encara quan es tracta d'un mitjà com el radiofònic, d'unes característiques tècniques que fan molt difícil de tipificar i d'estudiar els comportaments comunicatius dels oïdors.

De l'observació d'aquests tres nivells es pot deduir l'aparició de tot un seguit d'efectes enunciatius clarament radiofònics. Aquests efectes poden ser qualificats, acudint al món visual, com de virtuals. Cal recordar que en òptica s'entén per imatge real aquella que està formada directament per les interseccions dels raigs lumínics procedents de cada un dels punts de l'objecte, en contraposició amb la imatge virtual —la del mirall, per exemple—, formada per les prolongacions dels mateixos raigs després de ser modificats per qualsevol tipus de sistema òptic. De la mateixa manera es pot utilitzar l'analogia òptica per designar com a efectes radiofònics reals els produïts directament pel so en la seva utilització física i locutiva. Aquests efectes impliquen l'existència incontrovertible d'un jo i d'un tu locucionals. A la vegada hi ha uns altres efectes, localitzables en el nivell il·locucional, que són clarament virtuals, és a dir, prolongacions en la percepció radiofònica dels efectes «reals». Trobem, d'entrada, un *subjecte virtual*, producte de l'acumulació perceptiva de tots els enunciadors radiofònics, i que es pot manifestar en diferents nivells i complexitats com a identificació d'una emissora, d'un programa, d'un determinat tipus de locutors, o d'un tipus de «so».

Aquest fenomen ocorre ben clarament amb les emissores, que es serveixen de mitjans locucionaris per a identificar-se —«aquesta emissora EAJ x els recomana seguir en la sintonia», «els premis els podreu recollir adreçant-vos a l'emissora, carrer x», «aquesta emissora emet en la banda de 98 megahertz», «aquí ràdio X»— o se serveixen també de mitjans il·locucionaris, com pot ser el funcionament d'una mena d'isotopia sonora que permet de produir la sensació, purament sonora, d'estar sintonitzant aquesta emissora concreta i és el que s'anomena el «so» d'una emissora. El mateix es pot dir d'altres nivells d'identificació de seqüències comunicatives com ara programes, emissions o fins i tot classes de programes o d'intervencions individuals. Tot contribueix a la creació d'aquest subjecte virtual, associat a un determinat tipus de sons i de seqüències sonores, que pot implicar moltes vegades fins uns continguts ideològics; així, podríem demostrar l'associació entre determinades característiques sonores i determinats continguts ideològics en emissions com les de la BBC, o les de la ràdio franquista.

A més d'un subjecte emissor virtual, la polifonia radiofònica comporta la creació d'una *interlocució virtual*, és a dir, la creació d'un interlocutor virtual i fins i tot d'un diàleg virtual. Aquest interlocutor no és la suma de tots els receptors reals de la comunicació ni és tampoc l'al·locutor de l'enunciació, és a dir, el receptor anomenat. La seva creació ve determinada per la possibilitat que cada un dels receptors de la comunicació radiofònica, implicats com a destinataris, és

190 a dit, com a actants del discurs radiofònic, s'identifiqui amb l'al·locutor únic de l'acte de l'enunciació. Així, per exemple, un receptor masculí adult pot implicar-se «jurídicament» com a destinatari en una comunicació dirigida a un al·locutor femení i jove d'un consultori de bellesa.

Aquesta implicació d'un destinatari diferent a l'al·locutor és la que permet la creació de l'interlocutor virtual com a imatge estereotipada d'una mena de receptor ideal de la comunicació, mentre que la mera recepció per un tipus de públic idèntic al qui virtualment es dirigeix una comunicació no permetria la creació de cap mena d'estereotip.

Aquests estereotips, com a codis socials implícits, funcionen tant en la creació dels subjectes emissors virtuals com en la creació dels emissors, i abasten des de les tipologies d'actors identificables amb tipus de veus i amb tipus d'accions discursives, fins a la possibilitat ja esmentada de reconeixement d'emissores, tot passant per la possibilitat de percepció i identificació dels gèneres radiofònics. Però en aquest nivell de recepció funcionen com a identificadors dels rols socials vinculats a l'activitat d'escolta radiofònica.

A més dels subjectes i del diàleg virtual que es produeix automàticament com a resultat de l'aparició de l'interlocució virtual, l'enunciació radiofònica implica la creació també d'un espai i d'un temps virtuals. Aquestes instàncies que hem anomenat «virtuals» són de fet les instàncies que serveixen de punt de referència en l'orientació del discurs envers les coordenades extradiscursives, és a dir, la *deixis*. Hi ha una deixis orientada envers l'origen i l'objectiu del discurs, que és la que ja hem descrit, però n'hi ha dues més, orientades respectivament a les coordenades temporals i a les coordenades espacials.

Pel que fa a la deixis temporal, el discurs radiofònic no té cap característica diferencial respecte als altres tipus de discursos a través d'altres mitjans. És possible de crear un temps fictici —que pertany a un món possible creat pel discurs fictici en qüestió— i és possible de crear un temps idèntic al del món natural. Històricament la ràdio segueix com cap altre mitjà la temporalitat «natural», fins al punt de convertir-se com ja s'ha dit, pràcticament i també a causa dels seus gèneres —música per despertar, gimnàstica, entreteniments per estar a casa, etc.— en el nou rellotge de la societat dels mitjans. Aquest paper, la ràdio l'acompleix per primera vegada en la història dels mitjans d'una manera que ni el periodisme escrit ni el cinema documental no havien aconseguit fins aquell moment, donat que el temps d'enllaç d'aquests darrers amb l'actualitat no és un present puntual sinó un present eixamplat, que permet de situar els esdeveniments narrats en relació amb un present durable, perquè les notícies no es facin malbé. Aquesta relació de la ràdio amb la temporalitat s'ha estès posteriorment a la televisió, que esdevé un element fonamental de la fragmentació i organització del temps en les societats actuals.

Pel que fa a la deixis espacial, que es construeix a partir del lloc físic on es produeix el discurs, la deixis radiofònica té la virtut de crear un espai virtual de co-

municació —és a dir inexistent físicament— en el qual l'espai físic del locutor i l'espai físic de l'al·locutor es donen com a idèntics. Aquesta identitat s'explota en la creació d'un espai de ficció a partir de l'espai virtual radiofònic, sobretot en els programes en què es tracta de crear un ambient de comunicació íntima entre locutor i oïents. Permet també una interlocució virtual i fictícia, que pot venir reforçada per les trucades telefòniques.

Però aquesta identitat pot ser utilitzada també de forma oberta manifestant les coordenades exactes de la locució: «Estimats oïents: els parla Joan X des del Palau de la Música, en transmissió radiofònica de Ràdio Z del concert de Nadal de l'Orquestra Ciutat de Barcelona.»

L'exemple més clar de creació d'un espai virtual de ficció a la ràdio s'evidencia en els programes d'instrucció gimnàstica: el dalt i el baix, l'esquerra i la dreta, com també la mateixa referència deíctica personal —pronominal— és purament virtual. El mateix ocorre amb l'aquí, allí, això, allò del discurs radiofònic. El seu valor és purament virtual i el tipus de referència deíctica depèn d'un món referencial diferent del que correspon els mateixos deíctics utilitzats en la comunicació cara a cara normal.

Caldria realitzar estudis empírics sobre un corpus de programes radiofònics per analitzar com es comporten concretament aquest tipus de deíctics, però es pot avançar que sembla haver-hi diferents menes de deíctics espacials: els més característics són els que es refereixen a l'espai virtual creat permanentment per l'emissora com a instància d'identificació, i que permeten a l'oïent de localitzar i reconèixer la identitat del locutor i de l'emissora i les coordenades espacials en les quals se situen. Aquest tipus de deíctics permeten referències del tipus: «des de la nostra finestra sobre la plaça Catalunya es pot veure que està a punt de ploure. Fixa't Isabel (la locutora) quins núvols tan negres». El funcionament d'aquests deíctics espacials es fonamenta en la identificació de l'emissora de què hem parlat abans com una codificació social prèvia que permet el coneixement i el reconeixement de cada una de les comunicacions. Però aquest tipus de deíctics permeten també la referència fictícia, que no es pròpia únicament dels espais en gèneres de ficció sinó que s'utilitza també en gèneres «objectius».